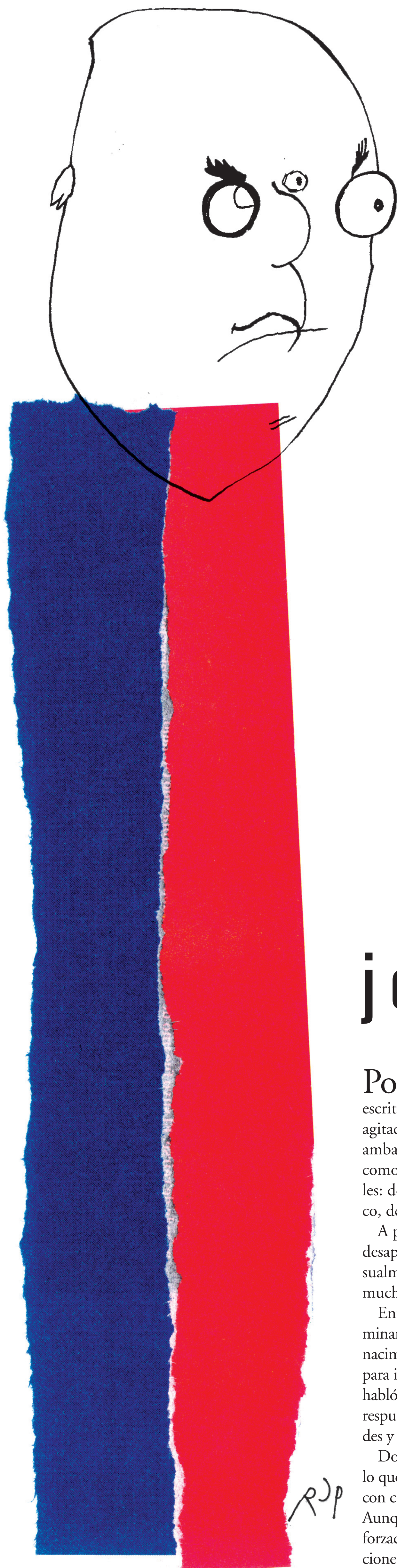


john dos passos

Por David Sanders, 1968

Poco después de que John Dos Passos concluyera su trilogía *U.S.A.* en 1936, Jean-Paul Sartre afirmó que era "el más grande escritor vivo". En 1939 un crítico de la revista *New Masses* atacó su novela *Aventuras de un joven*, calificándola de "propaganda de agitación trotskista". Aunque ninguna de esas opiniones sentó precedentes para posteriores valoraciones de la obra de Dos Passos, ambas insinuaban los extremos con que fueron aceptadas tanto sus primeras novelas (*Tres soldados, Manhattan Transfer* y *U.S.A.*) como las últimas (*Distrito de Columbia* y *Mediados de siglo*). Dos Passos también conoció los extremos en sus experiencias personales: de la *New Masses* a la *National Review*, del *Norton-Harjes Ambulance Service* a una corresponsalía para *Life* en el teatro del Pacífico, de Versailles a Nuremberg, de los viajes incesantes a la quietud de la granja de su abuelo.

A pesar de estas contradicciones, y a pesar incluso de la veta autobiográfica de su obra, Dos Passos ha sido un escritor de inusual desapego. Todavía le preguntan, como en la década del veinte: "¿Usted está a favor o en contra de nosotros?". También ha sido inusualmente prolífico: publicó dieciocho libros desde *U.S.A.* Dos Passos trabaja con demasiado ahínco y constancia como para perder mucho tiempo respondiendo preguntas sobre sí mismo.

Entrevisté a John Dos Passos en su granja, Spence's Point, en el Northern Neck de Virginia, una franja de tierra arenosa donde predominan los pinares, entre el Rappahannock y el Potomac. La autopista que lleva allí desde la interestatal 301 pasa cerca de los lugares de nacimiento de Washington y Monroe. Los indicios de tormenta del ventoso y nublado día de junio no fueron lo bastante amenazadores para impedir que el escritor, su notablemente bella esposa y el entrevistador nadaran en el Potomac antes de pasar a otra cosa. Dos Passos habló con desenvoltura de lo que estaba haciendo o estaba por hacer, pero desvió la conversación de lo que había hecho años atrás con respuestas breves y encubiertas, gestos de asentimiento o risas embozadas, para retomar rápidamente temas tales como la pesca en los Andes y el vuelo sobre el Amazonas desde Iquitos. Esta entrevista tuvo lugar en un pequeño salón de su casa de fines del siglo XVIII.

Dos Passos es un hombre alto y corpulento. Tiene la cara redonda, es calvo, usa anteojos con marco de acero y es mucho más joven de lo que parece en fotografías recientes. En un gesto típico de él, lleva la cabeza hacia adelante con una actitud de atención perpetua. Habla con cierto nerviosismo y sequedad, y conserva un dejo del estudiado acento que sus compañeros alguna vez consideraron "extranjero". Aunque parecía que nada podría alterar su cortesía natural, era evidente que se sentía incómodo con lo que denominó "una conversación forzada". La presencia del grabador tuvo algo que ver con eso, pero era obvio que sencillamente no le gustaba hablar de sí mismo. Vacilaciones aparte, Dos Passos se mostró totalmente dispuesto a decir exactamente lo que pensaba acerca de las personas y los hechos.

john dos passos

¿Esta es la misma granja donde veraneaba de niño?

–Es una parte de esa misma granja. Cuando vivía mi padre teníamos una casa en el otro extremo, un sector que fue vendido y que ahora forma parte de una pequeña urbanización llamada Sandy Point, esa franja de chalets que vio a lo largo de la costa al llegar. Hace más de diez años que estamos en este lugar, pero nunca logro pasar aquí tanto tiempo como me gustaría, porque todavía me quedan muchos viajes por hacer.

–¿Esta polaridad entre Spence's Point y sus viajes tuvo algún efecto particular sobre su escritura?

–No lo sé. Por supuesto que todo lo que me pasa tiene alguna influencia sobre lo que escribo.

–¿Quizás fue eso lo que lo impulsó a escribir que el novelista era un perro perdiguero que se adelantaba al historiador social?

–No sé cuánto de cierto hay en eso. Hablar de la propia obra es lo más difícil del mundo. Uno se tropieza, y a menudo el perro perdiguero no llega a comerse la perdiz... solamente la recoge.

–¿Usted se hizo historiador social a expensas del artista?

–No hay manera de saberlo. Tengo que hacer lo que me interesa en su momento, y no creo que haya nada necesariamente "antiartístico" en ser historiador. Soy un gran admirador de la buena historia. Toda mi obra tiene cierta connotación histórica. Tomemos *Tres soldados*, por ejemplo. Traté de registrar algo que estaba pasando. Siempre pensé que podía no ser una buena novela, pero que al menos sería útil como registro histórico. Tenía esa idea cuando empecé a escribir –con *Los principios de un hombre*– y la he mantenido con el correr del tiempo.

–Entonces, ¿siempre observó la realidad pensando en el registro histórico?

–Siempre, sí.

–¿Especialmente porque estaba en el servicio de ambulancias?

–Allí uno *veía* la guerra. No sé si era el sector más sórdido del combate o no, pero en el servicio de ambulancias uno adquiría un punto de vista más objetivo respecto de la guerra. Después de todo, a los soldados de infantería los incentiva el espíritu de combate, lo cual difiere bastante de andar sentado en un vehículo revolviendo las ruinas.

–¿Qué le quedó de la Primera Guerra, pensándola en retrospectiva?

–No recuerdo mucho, seguramente porque escribí sobre la guerra; cuando uno escribe acerca de algo es probable que no vuelva a pensar en eso. Recuerdo breves fragmentos de experiencia. Los olores. Parecen persistir en la memoria... el olor a gas, el olor a almendra de los explosivos, el olor de las letrinas y el olor de los cuerpos. Fue una época terrible, nunca hubo tal serie de masacres, pero todos estábamos contentos de haber estado allí y haber sobrevivido. Yo era chofer en el cuerpo de ambulancias, no tenía que arrojar gente a las zanjas. En cuanto a las tropas, tenían un sentimiento ambivalente hacia nosotros. Cuando se veían muchas ambulancias era porque se había planeado y se llevaría a cabo un gran ataque en el que moriría mucha gente. Debían considerarnos un montón de cuervos carroñeros.

–¿En esa época pensaba que podía ser escritor?

–Nunca sentí deseos de ser escritor... el mundo literario que conocía no me atraía demasiado. Estudié arquitectura. Siempre fui un arquitecto frustrado. Pero hay ciertos períodos de la vida en que uno absorbe una asombrosa cantidad de impresiones. Yo llevaba un diario –cosa bastante común– y registraba mis impresiones consecuentemente. Pero por cierto, en aquella época no tenía intenciones de ser escritor. Debe haber sido Barbusse el que me puso en marcha. O, más probablemente, me puse a escribir para evitar que se me pudriera el cerebro. Con Robert Hillyer empezamos a escribir lo que denominamos la Gran Novela, o simplemente la GN. En el frente alternábamos veinticuatro horas de actividad con veinticuatro horas de descanso, y recuerdo que trabajábamos en la novela dentro de un tanque de cemento que nos protegía de los bombardeos.Escribíamos capítulos alternados. El otro día envié el manuscrito a la Universidad de Virginia. No me atreví a leerlo.

–Recordemos ahora de qué manera observó usted las cosas cuando estuvo entre los primeros escritores norteamericanos que vieron los resultados de la revolución soviética. ¿Qué impresión tuvo durante sus primeras visitas?

–Eché un primer vistazo al Ejército Rojo en 1921-22, cuando estaba con el Relevo de Cercano Oriente en el Cáucaso. En esa época todavía había grandes esperanzas de que desarrollaran algo que los impulsara hacia adelante y no hacia atrás. Tal vez recuerde haber leído en *Orient Express* lo esperanzado que me sentí al observar que la casa de empeños de Bakú parecía estar al borde de la quiebra. Y luego, probablemente durante el período que pasé en Leningrado y Moscú en 1928, me mostré más cauto porque durante esa visita intenté evitar por completo la política. Había estado trabajando con los Nuevos Dramaturgos –Gold, Lawson– en Nueva York y estaba sumamente interesado en el teatro. El teatro ruso todavía era muy bueno y por lo tanto había mucho para ver. En aquel momento no sabía que la evolución estaba llegando a su fin. Muchas veces las cosas que uno cree que están comenzando, en realidad están llegando a su fin. Pasé aproximadamente seis meses allí en 1928. Aún entonces era un período mucho más abierto que todos los que tuvieron después, excepto tal vez la primera parte del régimen Krushchev. Mucha gente seguía presentándose como trotskista, aunque Trotski estaba en el exilio. Stalin aún no tenía tanto poder como tuvo después de las purgas. La mayoría de los rusos que conocí entonces estaban conectados con el teatro, y algunos de ellos amenazaban con el puño cuando veían su imagen. Eso era en 1928. Ya lo odiaban. Sabían más que yo acerca de él. Todos ellos desaparecieron durante las purgas.

–¿Sería correcto decir que en un principio usted creyó que el experimento soviético conllevaba alguna clase de promesa para el individuo?

–Sí, lo creía posible. En aquella época pensaba que los soviéticos podían evolucionar hacia algo parecido a las asambleas ciudadanas de Nueva Inglaterra, pero se transformaron en algo completamente diferente, algo muy parecido a las convenciones domésticas controladas por el patrón.

–¿Cuáles eran sus influencias literarias en aquel momento, durante la década del veinte?

–Los futuristas, en particular Ungaretti. D'Annunzio no me interesaba en absoluto. Era demasiado retórico para mi gusto. Luego admiré a Pío Baroja, el novelista español, y a Rimbaud, por supuesto, y a Stephen Crane, particularmente *Maggie, Girl of the Streets*, donde Crane tiene un oído excelente para las conversaciones y la manera de expresarse de la gente.

–¿Hemingway también leyó a Barbusse?

–Hasta donde yo sé, no. Ernest y yo solíamos leernos la Biblia uno al otro. El empezó a hacerlo. Leíamos escenas breves aisladas. Los *Reyes*, las *Crónicas*. No hicimos nada con eso –con la lectura–, pero en esa época Ernest hablaba muchísimo del estilo. Estaba fascinado con *The Blue Hotel*, de Stephen Crane. Lo impactó mucho. A mí me fascinaba él. Ernest me llevó a lo de Gertrude Stein. Nunca me sentí del todo cómodo allí. Stein era como un Buda sentado que nos vigilaba desde lo alto. En aquel momento Ernest era mucho menos turbulento de lo que fue después en su vida. Pensaba que esa clase de gente era instructiva.

–¿La manera en que Hemingway describe aquellos tiempos en *París era una fiesta* es acertada, en su opinión?

–Bueno, es un poco amargo ese libro. Su manera de tratar a personas como Scott Fitzgerald... el gran hombre que condesciende a hablar de sus contemporáneos. Ernest siempre fue crítico y competitivo, excesivamente creo yo, pero en los primeros tiempos uno podía bromear con él y sacarlo de eso. Tenía una mala herencia biológica. Aparentemente su padre era muy opresor. Su madre era una mujer muy extraña. Recuerdo que una vez estábamos en Key West y Ernest recibió un paquete enorme y pesado de parte de ella. Adentro había una torta grande y bastante aplastada. La madre había agregado una cantidad de cosas, incluyendo la pistola con la que se había matado el padre de Hemingway. Ernest se sintió terriblemente perturbado.

–En casi toda su obra ha habido cierta oposición entre individuos y sistemas...

–Sí, siempre. Hemos atravesado un período en el que la sociedad industrial se consolidó muy rápidamente. La manera comunista es tan sólo una manera de consolidar. Lo que me parece que han hecho es tomar el sistema capitalista y congelarlo, incluyendo algunas de sus características menos agradables, congelarlo y someterlo por completo al control burocrático.

–Siempre quise saber cómo se escribió *Manhattan Transfer*... más que *Tres soldados* o las otras dos novelas anteriores, que se atienen más directamente a sus experiencias personales. ¿Cuando escribió *Manhattan Transfer* pretendía crear una nueva clase de novela? ¿O partió de precedentes definidos?

–*Tres soldados* había despertado bastante interés y se había vendido bien. Creo recordar haber escrito algo de *Manhattan Transfer* en Brooklyn, en una habitación que daba al puerto, sobre Columbia Heights. No sé cómo responder a esa pregunta. Intenté sumar una gran cantidad de cosas para dar una imagen de la ciudad de Nueva York, porque había pasado bastante tiempo allí. También traté de expresar una sensación determinada. ¿Precedentes? No creo. Nunca me interesó esa clase de teorías. No sé si había visto las películas de Eisenstein cuando escribí *Manhattan Transfer*. La idea de montaje influyó sobre la evolución de esta clase de armado. Debo haber visto *El Acorazado Potemkin*. Luego, por supuesto, debo haber visto *El nacimiento de una nación*, que fue el primer intento de montaje cinematográfico. Eisenstein la consideraba el origen de su método. No sé si en mis lecturas hubo algo que diera origen a *Manhattan Transfer*. *Vanity Fair* no se le parece en nada, pero yo había leído mucho *Vanity Fair* y también literatura inglesa del siglo XVIII. Tal vez *Tristram Shandy* tiene ciertas conexiones. Es totalmente subjetiva, y yo intentaba ser totalmente objetivo en lo mío. Sterne armó su narrativa con un montón de cosas diferentes. No parece tener mucha cohesión, pero si uno lee todo el libro la descripción resulta muy coherente.

–¿Qué puede decirnos sobre la recepción de *Manhattan Transfer*?

–Un crítico dijo que era "una explosión en una cloaca". Probablemente la persona que más ayudó al libro fue Sinclair Lewis, quien escribió una reseña muy favorable.

—En lo que hace a la investigación, ¿es útil hacer vida social con gente vinculada a la literatura?

–Casi nunca. Me gusta escuchar conversaciones no literarias. Con seguridad me es mucho más útil dentro de mi línea de trabajo. Leo muy poco. Pero el idioma cambia –principalmente a través de la televisión y la jerga adolescente– y es muy difícil seguirle el ritmo. Conocer a una generación más joven ayuda. La comunidad académica es absolutamente monótona, pero los estudiantes, por supuesto, son una cosa interesante. Salen de la Universidad de Virginia y se liberan de la doctrina imperante. Como mi hija y mi hijastro. Eso es muy encomiable. Es la palabra hablada la que provee la gran textura, no la investigación.

–La pregunta política parece inevitable. En muchos de sus libros posteriores a la guerra habla del "abominable hombre de las nieves" del comunismo internacional, dice haber sido de los primeros en verlo y en seguir viéndolo a través de todas las crisis, alianzas y descongelamientos. ¿Hoy lo sigue viendo con la misma claridad?

–Es difícil decirlo. Es casi imposible opinar acerca de la política internacional actual sin utilizar un doble patrón de juicio. Nuestro desarrollo y el de la Unión Soviética tienen muchas cosas en común, excepto que la Unión Soviética está motivada por su tremendo deseo de conquistar el mundo, algunas veces más y otras veces menos activo. Es posible que el pueblo ruso ya no esté tan motivado por esa pasión de expansión. Ni siquiera estoy seguro de que lo haya estado alguna vez. Me gustaría saberlo. Quiero decir que no creo que la masa del pueblo esté motivada en absoluto, porque para ella es muy difícil llegar a alguna conclusión. Está narcotizada por la ideología.

–¿Alguna vez pensó en volver allá para comprobarlo?

–Me parece difícil. Tal vez llegue un momento en que sea interesante ir a Rusia, pero no creo que haya llegado todavía. Creo que hay ciertas fases del desarrollo de la sociedad rusa que están de nuestro lado. Algunos rusos podrían figurar entre nuestros mejores aliados, porque realmente quieren las mismas cosas que nosotros. Pero esa gente está indefensa dentro del sistema burocrático. Pasternak era un buen ejemplo, creo, con su curioso libro *Doctor Zhivago*. Parecía una voz del pasado, como algo de Turguenev vuelto a la vida. A mí me atrajo mucho porque mostraba un aspecto del pueblo ruso por el que yo sentía una gran simpatía. Mostraba que ese aspecto de la mentalidad rusa, ese humanismo decimonónico, todavía existía. Claro que Pasternak era un hombre viejo. No obstante, mientras sigan enseñando a leer y a escribir a la gente, y le permitan leer literatura rusa del siglo XIX, habrá más Pasternak.

–¿Lee a muchos norteamericanos contemporáneos?

–No tengo demasiado tiempo, porque leo mucho material de investigación conectado con las cosas que estoy haciendo... documentos. No me alcanza el tiempo. Leo a Salinger con muchísimo placer, y lo menciono simplemente porque me ha dado placer. *El cazador oculto* y *Franny y Zooey* son libros muy entretenidos. Leí bastante a Faulkner y algunas cosas suyas me gustan mucho, muchísimo. *El oso* y *Mientras agonizo*. *El oso* es un maravilloso cuento de caza. Me gustó *Intruso en el polvo*. Me recuerda muchísimo a los viejos narradores de cuentos que solía escuchar cuando veraneaba aquí de niño, cuando me escondía en la oscuridad para que no me mandaran a la cama. Escuchaba hasta que me dolían las orejas. Supongo que lo que más me gusta de Faulkner es el detalle. Es un observador notablemente preciso y construye su narrativa –que a veces me parece ampulosa– a partir de la maravillosa materia en bruto que ha visto.

–¿Alguna vez creyó tener lo que ha dado en llamarse complejo de Wayne Morse, cierta renuencia a estar de acuerdo con un partido o una tendencia mayoritarios?

–Hay cierta mentalidad que tiende a decir, como Ibsen, que la minoría siempre tiene razón. Tal vez esté de acuerdo con Ibsen en eso.

–¿Disfruta escribiendo?

–Depende. A veces sí y a veces no.

–¿Cuál es el placer específico de escribir?

–Bueno, uno expresa muchas cosas... emociones, impresiones, opiniones. La curiosidad lo apremia... ésa es la fuerza motriz. Es necesario deshacerse de lo que se ha recogido. Creo que eso es algo que hay que decir acerca de la escritura. Hay una gran sensación de alivio en un volumen grueso. ■



Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

EL ARCA DE NOE

Dentro del arca se encuentran varios elementos repetidos, pero si se fija bien verá que hay uno que no tiene pareja y otro que se repite tres veces. ¿Se anima a buscarlos?

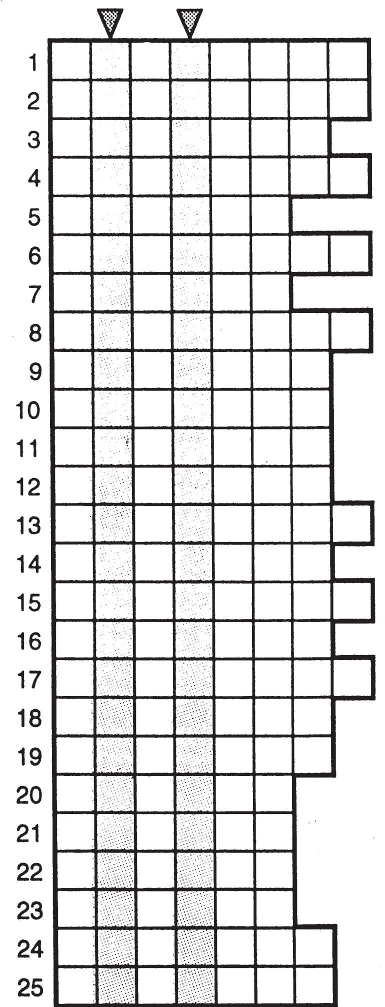


ACROSTICO

Encuentre las palabras definidas y escríbalas en el diagrama, a razón de una letra por casilla. Al terminar, en las columnas destacadas con flechas quedará formada una frase. Como ayuda, damos la lista de sílabas que componen las palabras.

DEFINICIONES

1. Quitar las armas.
2. Ensortijado.
3. Zanja por donde van las aguas.
4. Alheña, tipo de arbusto.
5. De la guerra.
6. Metódico en el obrar.
7. Sutil, sublime.
8. Dolor físico o moral.
9. Impulsar, incitar.
10. Galanteador, conquistador de mujeres.
11. No permitir la realización de algo.
12. Lugar para encerrar perros.
13. Completo.
14. Observar disimuladamente.
15. Cortés, solícito.
16. En lo interior.
17. Comerciante.
18. Obrero de la construcción.
19. Matar y descuartizar reses.
20. Esquivar, eludir.
21. Número de ejemplares de una edición.
22. Marca de prendas deportivas.
23. Sonoro, melodioso.
24. Acontecer, suceder.
25. Escaparse, huir.

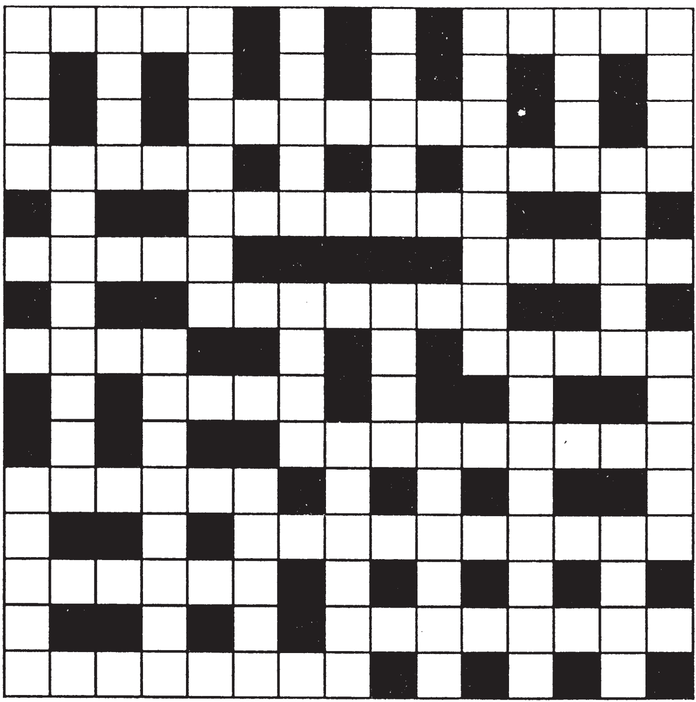


SILABAS

A, a, a, a, a, al, ar, ba, bar, bé, ca, ca, car, ce, co, co, cu, da, das, de, de, den, der, di, di, dir, do, do, do, don, e, e, em, fu, gar, gral, gus, im, in, jar, juán, li, li, lla, mar, me, men, mer, na, ne, ni, ñil, no, o, o, or, pe, pe, pu, quia, ra, ra, re, ro, rre, rrir, sar, se, tar, te, té, ti, tis, to, tor, tro, tro, vi.

CRUZEX

Acomode las palabras de la lista en el diagrama, de manera que se crucen correctamente.



4 letras
AJAR
DOCE
IRIS
KILO
MIES
PUDE
ROER
TRAS
UREA

5 letras
AMIGO
ANANA
BETIS
ISLAM
LANAR
LIMAR
MAORI
ORNAR
PASAR
RASAN
RAYAR
RIADA
VIOLA

6 letras
ISRAEL
LEGION
NECTAR
STONES

7 letras
INODORO
OCARINA
OMINOSO
OQUEDAD

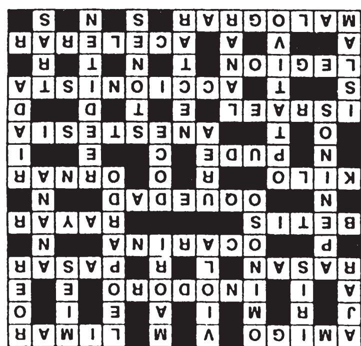
8 letras
ACELERAR
APENINOS
LEOPARDO
MALOGRAR
OPTATIVO
REEDITEN

9 letras
ANESTESIA

10 letras
ACCIONISTA

SOLUCIONES

CRUZEX



ACROSTICO

1. DESARMAR/ 2. ANILLADO/ 3. ACEQUIA/ 4. LIGUSTRO/ 5. BELICO/ 6. ORDENADO/ 7. ETEREO/ 8. TORMENTO/ 9. EMPUJAR/ 10. DONJUAN/ 11. IMPEDIR/ 12. PERRERA/ 13. INTEGRAL/ 14. ATISBAR/ 15. COMEDIDO/ 16. ADENTRO/ 17. MERCADER/ 18. ALBAÑIL/ 19. CARNEAR/ 20. EVITAR/ 21. TIRADA/ 22. ADIDAS/ 23. CANORO/ 24. OCURRIR/ 25. FUGARSE.
"En cierto momento de la vida cualquier mujer es encantadora." Alicia Moreau de Justo

EL ARCA DE NOE



En el Arca hay tres cuchillas y un sólo corazón.